

SZENVEDÉLYEK

P A S S I O N S

F O R M Á K

F O R M Á K

VALLOMÁSOK

C O N F E S S I O N S

—————

IN HONOREM SZÁVAI JÁNOS
HOMMAGE À JÁNOS SZÁVAI
Írások SZÁVAI JÁNOS 80. születésnapjára
Écrits pour les 80 ans de JÁNOS SZÁVAI

—————

K A L L I G R A M / 2 0 2 0

s egyben a népi világot, a népies megszólalást, a klasszikus és kortár, európai és magyar lírát mintegy magába olvasztó, a versnyelvi-ritmikai hagyományt és az attól való eltérést egyszerre felmutató karaktere felől. A szöveg szemmel láthatóan szabadvers képét mutatja: nincs benne központosítás, nincsenek nagybetűk (a címet kivéve) és a sorok is valamelyest változó hosszúságúak. A versszakok terjedelme sem azonos, mit több, folyamatosan nő: egy négysoros egy hat-, majd egy nyolcsoros szakasz követ. Másfelől ha megnézzük a versszöveg ritmusát, az nagyon is tradicionális képet mutat: végig hatos és ötös jambusi sorokkal él, amelyeket néha anapestusok (például a második, a tizenkettedik és a tizenhatodik sorban), s még gyakrabban chorijambusok tarkítanak. Mindkettő jól megfér azonban a jambussal, még a szigorú 19. századi verstani szabályok szerint is, lévén a chorijambus mint antik kólon lejtés-semleges, az anapestus pedig, akár a jambus, ugyancsak emelkedő versláb. Egyetlen komoly, valódi ritmikai eltérés, azaz anaklázis az utolsó előtti sor *settenkedő* szavában fordul elő, mintegy kiemelve a közelgő, egyben alattomos pusztítás/pusztulás témáját.

Mégis, bár a halál „settenkedése” és tragikus jelenléte minősül a vers szöveg közvetlen témájának, a ló mint Pégaszosz, mint költészetszimbólum tropológiaiilag mintegy felülírja ezt a témát. S nemcsak ebben a tárgyalt versben, hanem az egész *Sörény és koponya* kötetben, különösen pedig annak kompozíciójában.

KOVÁCS GÁBOR

Az anakronizmus értelme

Gárdonyi világháborús elbeszéléseiről¹

Szávai János 34 évvel ezelőtt, 1986-ban ezt a javaslatot vetette fel a novellainterpretáció általános problematikájával kapcsolatban:

Ha abból a feltételezésből indulunk ki, hogy az értékes művek elsőrendű sajátossága a *jelentéssűrűség*, akkor az értelmezés nélkülözhetetlen, hiszen a jelentések teljes gazdagságát csakis a mű figyelmesebb vizsgálata nyomán közelíthetjük meg. [...] Minden mű önálló világ, s e világot csak úgy érthetjük meg, ha rátalálunk felépítésének és működésének törvényszerűségeire. A megközelítés tehát nem történhet állandóan egyöntetű módszerrel, hiszen a rendező elv sem mindig azonos. A kompozíciónak, a motivációs hálózatnak, a nézőpontnak és a tónusnak, a szereplők viszonyrendszerének, a tér funkciójának, esetleg a nyelvi szintnek a vizsgálata segít hozzá az egyes novellák bonyolult belső formájának a leírásához.²

Ez a javaslat olyan maradandó értékeket fogalmaz meg, amelyekhez a szerző azóta is hű maradt írásaiban, illetve amelyek mellett is mindmáig érvényesek az irodalomtudomány nemzetközi és hazai szövegértelmező irányzatai körében, hogy harminc év alatt a megközelítési szem-

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült, illetve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (és az ÚNKP-19-4 Bolyai+) keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című önálló kutatás eredménye.

² SZÁVAI János, „Bevezetés – Változatok a novellára”, in *Boccacciótól Salingerig. Novellaértelmezések*, szerk. SZÁVAI János, 7–20 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1987), 19.

pontok sora számos újabb interpretációs stratégiával bővült. A Szávai János által javasolt többfókuszú, a jelentéssűrűsége és a többértelműsége koncentrálnak értelmező stratégiát (a diszkurzív poétika megfontolásaival párosítva) az alábbi gondolatmenetben Gárdonyi *Virradat előtt* című novellájának vizsgálatával teszem próbára.

1. A világháború Gárdonyi elbeszéléseiben

Gárdonyi Géza 1914. augusztus 1-én ezt a bejegyzést írja naplójába:

1914. aug. 1.

Mától kezdve az V. parancsolat nem bűn.

Általános mozgósítás – tehát háború. Civilizált népek között, akik már az állatvérre is tiltakozva néznek! Akiknél íratlan törvény, de mégis törvény, hogy egy vigyázatlan szóval sem okoznak kedvetlenséget az embertársnak. Akik a katonaságot középkorból maradt barbár intézménynek néztük: emberek, akiknek kés van kötve az oldalára; anakronizmus! És most...

Krisztus elfordítja a fejét a Földről.

A magamfajta lakója ennek a világnak kábultan néz maga elé: ember vagyok-e csakugyan?³

Hasonló megfogalmazást olvashatunk Gárdonyi egyik elbeszélésében (*Krisztus bankója* – 1914):

Aztán a háborúra fordult beszélgetésünk.

– Nekem iszonyú – mondtam. – A katonára már én úgy néztem, mint élő anakronizmusra. A történelemben is szégyenkező szemmel olvastam a háborúkat: emberek voltak ezek? Mint ahogy csak a vadászpuska látása is szégyenkezést keltett bennem, csak ezelőtt egy héttel is. Tessék, most le kell vennem a kalapomat a késsel is megtoldott puska előtt...⁴

³ Idézi GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, (Budapest: Dante, 1934), 222.

⁴ GÁRDONYI Géza, „Krisztus bankója”, in Uő, *Szegény ember jó órája II.*, szerk. Z. SZALAI Sándor, TÓTH Gyula, 545–566 (Budapest: Szépirodalmi, 1964), 548.

Az idézetek és az azt elemző értelemzések⁵ tanúsága szerint az első világháború Gárdonyi számára mindenekelőtt: az *anakronizmus* netovábbja.⁶ Másodsorban: az *ember* szó jelentésének újradefiniálására kényszerítő erő. Harmadsorban: egy újfajta szembesülés az írott és íratlan törvények szavával, a történetírói szóval, illetve a párbeszéd szavával. Ez a három aspektus csak teoretikusan választható szét – valójában mindhárom probléma egyívású, s ezt a közös gyökeret Gárdonyi tömören foglalja össze a *Szenvedni akarok* (1915) című háborús elbeszélésében az *abszurdum* szóval.⁷ Az író megfontolásai szerint a világháború a közös európai kultúránkat megalapozó egyik legalapvetőbb törvénykönyvnek, a *Tíz parancsolat*nak a felszámolását tűnik beteljesíteni. A háború abszurd módon látszik megsemmisíteni azt a másik európai civilizációs alappillért is, amelyet Krisztus szavai fektettek le a felebaráti viszonyra kapcsolatban, s amit Gárdonyi így fogalmaz meg a fenti idézetben: „egy vigyázatlan szóval sem okozunk kedvetlenséget az embertársnak”. A világháborúban abszurd módon tűnik fel a korábbi háborúk tömegét felsoroló történetírói szó is, amelyet csak szégyenkezéssel olvashat az ember, mert úgy tűnik, a világháború éppen arra mutat rá, hogy semmit sem tanultunk történelmünkéből. Ezt pontosan példázza a már idézett *Szenvedni akarok* című novella, amely a történetírói perspektívát egy háborús tudósító perszonális elbeszélésével cseréli fel.⁸ A világháború tapasztalata Gárdonyi olvasatában⁹ tehát az emberi együttélést szabályozó törvényszó és az emberiség történe-

⁵ Vö. SZ. KIRÁLY Júlia, „Szenvedni akarok». Gárdonyi az első világháborúban”, in *Agria (Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve) XLVI.* (Eger: Dobó István Vármúzeum, 2010), 415–432.

⁶ Vö. „Gárdonyi alapállása a háborúval kapcsolatban már kezdetben egyértelmű volt: »mint élő anakronizmus« tekintett a katonákra és a háborúra” – NAGY Sándor, „A háború és az utolsó évek (1914–1922)”, in Uő, *Gárdonyi közelében*, 26–29 (Eger: Dobó István Vármúzeum, 2000), 27.

⁷ GÁRDONYI Géza, „Szenvedni akarok”, in Uő, *Szegény ember jó órája II.*, 1964, 586–623, 614. – Ezt az abszurditást vizsgálja Nagy Sándor Gárdonyi háborús novellái kapcsán: NAGY Sándor, „Az abszurd lét és a szatíra görbétükében”, in Uő, *Gárdonyi közelében*, 2000, 42–44.

⁸ Vö. Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi nagy útja* (Budapest: Kairosz, 2013), 421.

⁹ Gárdonyi maga nem járt a háborúban, azonban „fárasztó utazásokra vállalkozott a háború alatt, hogy tulajdon szemével győződjön meg az igazságról” – Z. SZALAI Sándor, „A háborús világ rajzai”, in Uő, *Gárdonyi Géza*, 261–272 (Budapest: Szépirodalmi, 1977), 266.

tét felmérő történetírói szó jelentőségének és hasznának kicsavarásával megdőbbséggel képes rámutatni az anakronizmusra. S nem is annyira a háború és a katona 20. századi újramegjelenésének anakronizmusára, hanem a cselekvés és a reflektáló gondolat között tátongó időbeli szakadéokra. Úgy tűnik, a világháború tapasztalatának egyik legnyilvánvalóbb következtetése annak a belátása, hogy szavaink és gondolataink képtelenek követni cselekedeteinket. A világháborús tettek látszólag azt mutatják fel, hogy szavainkkal képtelenek vagyunk felmérni cselekedeteinket, s így érvénytelenné válik a már meglevő törvényi, történelmi és világkép-meghatározó (elbeszélő) nyelvek rendszere. A fennálló világ-szemlélet és a megvalósuló cselekvés közötti abszurd ellentmondás mutat rá gondolkodásunk anakronisztikusságára. Gárdonyi ezt a belátást prózaműveiben a *világtalanság* szóval tudja a legpontosabban megnevezni.

Gárdonyi háborús kisregényeiben maga a háború látszólag egyáltalán nem kerül az elbeszélés középpontjába.¹⁰ Ilyen szempontból ugyanúgy jár el az író, mint az *Egri csillagoknak*, *A láthatatlan embernek* és az *Isten rabjainak* írása során: „nevezetes történelmi események időpontjait és alakjait választotta ki, de a képben, melyet rajzolt róluk, ezeket hátrátolta a háttérbe, az előtérbe pedig a szorosan véve emberi dolgokat állította, névtelen kis ember sorsát és jellemét, ahogy arra a történelmi események kihatnak, az illetők tudta nélkül meghatározva”¹¹ Ez a tendencia csak fokozódik a világháború idején írt kisregényekben: műveiben mindig a személyes történet áll az előtérben, s a háború csak valahol a háttérben zajlik.¹² Mindez máris egy fontos következtetést enged meg: Gárdonyi szövegei szerint egy háborút nem lehet elbeszélni; pusztán csak az egyes élettörténeteken keresztül lehet bepillantani a potenciálisan adódó nagy narratívába. Azonban ez nem jelenti azt, hogy a csak látenszen jelenlevő

háborús elbeszélés a nyelvezetbe és metaforikába mégiscsak beszűrődve ne hatná át mélyen a kisregények szereplőinek élettörténetét és nyelvi szolamát. A tárgyalt elbeszélések közös sajátossága, hogy a háborús rombolás három szinten is megjelenik bennünk: a roncsolt test, a házi patvar és a szétesett szereplői nyelv szintjén.

Gárdonyi világháború során írt elbeszéléseiben¹³ feltűnően sok nemcsak a háborúban megcsonkított, hanem a már eleve fogyatékosággal élő figura. Az szinte természetes, hogy a háborút megjárta szereplők így úgy megcsonkulnak... Azonban arra is fel kell figyelni, hogy igencsak jelentős számú a már eleve testi fogyatékosággal élő figura is a tárgyalt szövegekben.¹⁴ Különös tehát, hogy ezekben a művekben az emberi test nemcsak a háború okozta sérülések miatt, hanem már eleve fogyatékosként vagy betegként jelenik meg. Tehát a világháború idején írt Gárdonyi-szövegek világában a sérülés úgy jelenik meg, mint ami *eredendőbb* a háborúnál. Úgy tűnik, hogy ezekben a művekben a világháború okozta rengeteg sebesülés és csonkulás „pusztán csak” felhívja a figyelmet az ember eredendő fogyatékoságaira és töredékességére.

A tárgyalt művekben nemcsak a roncsolt test, hanem a feldúlt ház képének megjelenítésébe is beszűrődik a rombolás allegóriájaként felfogható háború. Az nyilvánvaló, hogy a háború pusztítása által érintett

¹⁰ Vö. FURÓ Jenő, „Posthumus művek (1917–1929)”, in Uő, *Gárdonyi Géza* (Hódmezővásárhely: Erdei Sándor Könyvnyomda, 1930), 140–174.

¹¹ SCHÖFFLIN Aladár, „A magyar irodalom a huszadik században II”, *Nyugat*, 11. sz. (1924).

¹² Vö. „Háborús írásainak középpontjában a háború terheit viselő nép, az egyszerű emberek élete áll. [...] A háború csak háttérül szolgál a regény cselekményének, de meghatározóan hat mind a szereplők gondolkodására, mind az események alakulására.” – KISPIÉTER András, *Gárdonyi Géza* (Budapest: Gondolat, 1970), 194, 196.

¹³ Az alábbi kisregényekről van szó: *Aggyisten*, *Biri* (1915), *A kürt* (1915), *Kapitány* (1915), *Vallomás* (1916), *Leánynézőben* (1916), *Ki-ki a párjával* (1917–1918). A művek egy részéről már írtam korábban: Kovács Gábor, „Egy revolver regénye. (Gárdonyi Géza: *Aggyisten*, *Biri*)”, in *Egri jubileumok III. „Agyagedénybe zárt Isten-sugár”*. In *memoriam Gárdonyi Géza*, szerk. Cs. VARGA István (Budapest: Hungarovox, 2013), 36–58. Kovács Gábor, „A regény vallomása (*Vallomás* – 1916)”, in Uő, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, (Budapest: Gondolat, 2011), 73–94. Kovács Gábor, *A világtalan világ* (Gárdonyi Géza: *Leánynézőben*), in *Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Kovács Árpád, (Budapest: Argumentum, 2012), 113–139. Kovács Gábor, „Betegek öröme (Gárdonyi Géza: *Ki-ki a párjával*)”, *Hungarológiai Közlemények*, 3. sz. (2019), 1–19.

¹⁴ Vö. „Nem irtózik a világháború, sőt az utána következő forradalmas idők festésétől sem, és művész tud maradni ezekben is (*A kapitány*, *Bibi*). Szívesen keresi az irodalmilag még ki nem aknázott érdekes miljöket (*A kürt*, *Ida* regénye, *Leánynézőben*, *Falusi verebek*), meghódítja a vakok (*A kertésznek csak egy leánya volt*, *Két katicabogár*, *Leánynézőben*), a siketnémák (*A kapitány*), a nyomorékok (*A kisgróf*), sőt a tüdővészeselek (*Kiki a párjával*) világot.” – SÍK Sándor, „Gárdonyi Géza”, in Uő, *Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában*, 15–130 (Budapest: Pallas Rt., 1928), 76.

épületekben megjelenik a rombolás... Azonban az is igencsak beszédes, hogy az otthon és a család is a feldúlás állapotát mutatja az elbeszélésekben. Ez arra enged következtetni, hogy a tárgyalt Gárdonyi-szövegek által sugallt világszemlélet szerint maga a világháború „pusztán csak” a felszíni és nyilvánvaló megjelenése annak az *állandóan jelenlévő* és a mélyben meghúzódó háborúságnak és házi patvarnak, amely az otthon falai között és a leghétköznapi emberi viszonyokon belül dúl. Úgy tűnik, mintha ezek a szövegek azt állítanák, hogy az igazi háború „idebenn” és nem „odakinn” van; a világháború pedig ezeknek az interperszonális feszültségeknek „pusztán csak” a felnagyított megvalósulása volna.

Végül arra is fontos rámutatni, hogy a háború mint a rombolás univerzális allegóriája hogyan uralkodik el a világháború során írt művek szereplőinek nyelvében is. Gárdonyi összes világháborús kisregényében hangsúlyos szerepet kap a defektusos nyelv – ahogy arra egy korábbi tanulmány alapos részletességgel már fel is hívta a figyelmet.¹⁵ A világháború során írt kisregények a vallomás kimondására képtelen, dadogós, siketnéma, légzőszervi betegség miatt suttogó (stb.) szereplői nagy küzdelmet folytatnak saját nyelvükkel. A háború mint a rombolás allegóriája így a szereplői szövegeket is áthatja, s teljes problematikájában tárja fel a tett és az arról számot adni igyekvő szó közötti hasadást. Úgy tűnik, ezek a szövegek a háború legrombolóbb hatását a *nyelv szétesésében* képesek felismerni; vagy fordítva: a személyes nyelv létrehozásának és a közösségképző dialógusok kialakításának defektusában tárják fel a háború legfőbb mozgatórugóit.

Azonban a test, a családi viszonyok és a nyelv defektusa pusztán csak a Gárdonyi-szövegek *történet szintjét* uralja el. Kétségtelen, hogy a világháború során írt kisregények és novellák egységesen jelenítik meg a fentiekben bemutatott általános rombolást – egyszerűen: világtalanítást. Azonban ez csak a *megjelenített világot* jellemzi. A *szövegvilág* Gárdonyi-nál minden egyes esetben elmozdul az anakronisztikusság alkotta abszurd világtalanítástól. A világháború világtalanító tendenciája és az azzal

elszámolni képtelen gondolkodás viszonyában feltáruló anakronizmus fokozatosan értelemképző nyelvi energiává növi ki magát a szövegszinten. A megjelenített világ szétesés közben kerül a látómezőbe, azonban a *megjelenítő művészi prózanyelv* mindig felismer valamit a világ romjai közt, s felépít valami újat a világtalanítást demonstráló háborús nyelvröncséből. A Gárdonyi-szöveg tehát nem ott záródik le, ahol a háborús háttérű, sokszor tragikus történet a legmélyebben tárja fel a világtalanítás folyamatát.¹⁶ Ahhoz, hogy ezt megértsük, immár nem elégedhetünk meg a minden tárgyalt műre egyaránt vonatkozó általános jellemzők felsorolásával. Részletesebb elemzéssel szükséges rámutatni arra, hogy a világháború eredményezte világtalanítástól és a nyelvi szövegek felszámolásából hogyan áll elő mégiscsak egy új, dialogikus nyelvi közeg és világszemlélet a prózáművegyedi szövegvilágában.

2. A dialógus születése (*Virradat előtt*)

1915. május 23-án jelent meg Gárdonyi Géza *Virradat előtt* című novellája a *Pesti Hírlapban*.¹⁷ A hagyatékban megmaradt kéziratos változatokat vizsgálva nyilvánvaló, hogy a novella fontos volt az író számára.¹⁸ A Gárdonyi-novella általános reduktív karakterének megfelelően ennek az elbeszélésnek is látszólag egyszerű és egyívű története van; azonban – az író egyik központi poétikai elvének megfelelően – a történet egy olyan szűzszerkezetbe illeszkedik bele, amely két szinten kidolgozott narratív paralelizmussal a történet szövegbelső értelmezésének több szemantikai útját bontja ki.¹⁹ Gárdonyi poétikai megfontolásainak középpontjában ez

¹⁵ PATAKI Viktor, „A háború narratívája. Gárdonyi Géza: »háborús kisregények«, *Tisztaír*, 7. sz. (2014), 74–86.

¹⁶ Vö. „idillt szó a vértenger köré” – Z. SZALAI Sándor, „Háborúban, forradalmak idején”, in Uő, *Gárdonyi műhelyében*, 265–279 (Budapest: Magvető, 1970), 270.

¹⁷ GÁRDONYI Géza, „Virradat előtt”, in Uő, *Szegény ember jó órája II.*, 1964, 557–585. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

¹⁸ Vö. SZ. KIRÁLY Júlia, „»Szenvedni akarok«, 2010, 425–427.

¹⁹ Vö. KOVÁCS Gábor, „A Gárdonyi-novella poétikája (*Erdei történet*)”, in *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor, KUSPER Judit (Budapest: Ráció, 2015), 205–230.

a tétel áll: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”.²⁰ A *Virradat előtt* című novellában is a „más történettel a történetet” elv mozgósítódik: a szöveg úgy próbál meg mondani valamit az első világháborúról, hogy közben nem feltétlenül magáról a háborúról beszél. És fordítva: amikor a világégesről beszél, akkor a háború nyelvén valami mást próbál megszólaltatni. A történet egy vonatútról szól, amely alkonyatkor kezdődik és virradatkor ér véget, s amely során a sötét vonatfülkében néhány idegen ember beszélget egymással. Ennek a rövid eseményeknek a narratív elrendezését azonban egy olyan sokszoros ismétlődésszerkezet jellemzi, amely a történet többféle értelmezhetőségét tárja fel.

A kétritmusú narratív kompozíció

A novella kristálytisza szerkezete egy kétritmusú ismétlődésre épül. Az elbeszélés valójában kétszer mondja el ugyanazt a történetet: a vonatfülkében utazók kétszer tesznek kísérletet arra, hogy kialakítsanak az éjszakai utazás során egy dialógust. Ezt a két kísérletet a konduktor kétszeri megjelenése jelöli meg. Valójában egy háromszoros kísérletről kellene beszélni, amennyiben a történet már eleve egy sikertelen dialógussal indul. Az elbeszélő, aki egyben a történet egyik szereplője is, három órája utazik egy vonaton. A történet azzal kezdődik, hogy a vonat már negyedórása áll egy állomáson, az elbeszélő pedig úgy dönt, hogy elhagyja a fülkét és másik ülőhelyet keres. Azért dönt így, mert azok a „kereskedőféle emberek” (577), akikkel össze volt zárva, egy olyan beszélgetést folytattak, amely a legkevésbé sem volt számára elfogadható. A fülkében immár három órája „a háború szerencséiről locsog a szó” (577), azokról „az üzleti zsenikről, akik kezében minden rézfillér arannyá változott a háború folyamán” (577). Ennek a máskor mulatságos „párbeszédes népnek” (577) a kíméletlen szóváltása ebben a szituációban csöppet sem nyeri el az el-

beszélő tetszését, s ki is derül, miért: röviden felvázolja, hogy nehézkesen összekuporgatott részvényei hogyan értéktelenednek el a nagy világegés során. Mindennek az eredménye az, hogy végül kilép a fülkéből és a beszélgetésből, s másik ülőhelyet keres. Ez nehéz feladatnak bizonyul, mert, bár számos további kocsit csatolnak az éjjeli vonathoz, az mégis annyira tele van menekültekkel, hogy szinte lehetetlen szabad helyet találni. Végül a konduktor felszólítására mégis felszáll egy vagonba, ahol az egyik fülkében talál egy szabad helyet. A fülkében vele együtt hat férfi ül, s egy kislány az egyik férfi ölében.

Valójában csak ekkor kezdődik a történet. A konduktor jelzésére lassan elindul a vonat, s a sötét fülkében megkezdődik egy újabb „beszélgetés” is. Először, bár senki se kérdezi, de egy idős ember elmeséli azt, hogy a háború kitörése után hogyan vesztette el minden vagyonát. Történetére nem szól senki semmit. Néhány perccel később egy angolsapkás úriember szólal meg, aki röviden beszámol arról, hogyan lőtték át testét háromszor is, hogyan került kórházba, hogyan vesztette el emiatt klienseit, s hogyan lett gyomorbajos. Erre sem reagál senki semmit. Csak egy katona szólal meg, elpanaszolván azt, hogyan vesztette el az egyik lábát. Az ő történetét sem követi különösebb érdeklődés. Azonban megszólal még egy katona, aki pedig ellőtt bal karjának hiült helyét mutogatva teszi fel valójában csak önmagának a kérdést, hogy hogyan fog ezek után megélni. A fülkében az elbeszélőn kívül – akiről tudjuk, hogy részvényei értékét vesztette el –, illetve a bemutatott figurák mellett már csak egy ember foglal helyet. Ő azonban nem szólal meg. Fejével „mindig arrafelé fordul, aki beszél” (582), de nem szól semmit, csak figyel. Ekkor újra megjelenik a konduktor. Zseblámpájával bevilágít a sötét fülkébe, és kéri a jegyeket. A hirtelen beszűrődő fényben látják meg az utasok, hogy az az ember, aki nem szólalt meg eddig – vak. A konduktor, miután a jegyeket ellenőrizte, továbbhalad, s viszi magával a fényt. Az újra sötétségbe boruló fülkében egy ideig senki sem szólal meg. De végül újra megtörik a csend.

A beszélgetés lassan újraindul. Az öreg házavesztett belátja, hogy valójában nem is olyan nagy érték az, amit elvesztett. A gyomorbajos sebesült büszkén ismeri fel, hogy nem is olyan nagy gond az a sok sérülés, mert bármely kitérítésnél pontosabban hirdeti háborús érdemeit.

²⁰ GÁRDONYI Géza, „Mesterkönyv”, in Uő, *Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, 51–147 (Budapest: Szépirodalmi, 1974), 106.

A lábavesztett elismeri, hogy ezután is meg fog élni, hiszen talál olyan munkát, amit űlve is lehet végezni. A karjavesztett pedig elmeséli, hogy a nagyanyja, aki egy tüzesetben vakult meg, milyen pompásan élt élete végéig. Végül a virradat első perceiben a vonat megáll egy nagy állomáson, s az utasok a beszélgetést néhány korsó sör mellett folytatják, kínálgatva és körülvéve a vak katonát.

Azért van szükség a történet kissé részletesebb ismertetésére, hogy nyilvánvalóvá váljon a cselekményszerkezet kompozíciója. A történet egy nullpontról indul ki. Az elbeszélővé váló szereplő *dialogusképtelen* a háborún nyereszkedő kereskedőkkel, s ezért átül az egyik vonatfülkéből egy másik kabinba. Ott egy másik társaságba kerül, s ezt az áthelyeződést jelöli a konduktor megjelenése. Ebben a másik társaságban elindul egy párbeszéd, amely egyáltalán nem párbeszéd, amennyiben valójában – az elbeszélő korábbi rövid önéletpbeszélését is beleszámítva – őt *monológ* hangzik el. Minden egyes monológ arról szól, hogy az aktuális beszélő milyen sokat vesztett a háborúban. Senki nem figyel a másik beszédére, mindenki a saját nyomorával van elfoglalva. Egyedül a hatodik utas nem szólal meg. Ő azonban érdeklődéssel figyeli mindenki szavát. Ekkor hirtelen újra megjelenik a konduktor; s ez a második megjelenés jelöli a beszélgetés másodszori újraindulását is. A konduktornak köszönhetően veszik észre azt, hogy van közöttük egy vak is. És az is feltűnik mindenkinek, hogy ez a vak katona – aki, úgy tűnik, a legtöbbet vesztett a háború során – nem panaszkodik, sőt, éppen hogy felszülten figyel a többi utas elbeszélésére. Ez a felismerés kikökkenti a monologikus gondolkodást. Minden egyes utas újra megszólal – azonban immár nem a saját szemszögébe temetkezve, hanem a vak feltételezett nézőpontjába átlépve s így új szótartalmat felépítve értékei újra saját történetét. A vak katona szemszögéből, ebből a *dialogikus* perspektívából nézve, minden háborús veszteség teljesen más formát kezd el felölni. A szereplők ennek hatására ki tudnak pillantani saját világukból, képessé válnak arra, hogy a másik történetét is figyeljék, s afelől értékeljék újra világlátásukat. A vak szereplő ki nem mondott szótartalmát elkezd mélységesen áthatni mindenki más beszédét, illetve a más emberekhez fűződő hozzáállás minőségét, s így végül a világtalan (meg nem szóla-

ló) szólamának dialogikus karaktere teljesen új perspektívából világítja meg a világháborút.

Amint látjuk tehát, a történet két ismétlődő eseménysorból áll. Először a konduktor össztereli az embereket egy fülkébe, ahol elindul egy sikertelen párbeszéd. Másodjára ugyanez a konduktor zseblámpájával rávilágít valakire és valamire, aminek hatására a párbeszédképtelen monológok sora egy olyan sikeres dialógussá alakul át, amelyben a szólamok kölcsönös figyelemben hatják át egymást. A Gárdonyi-novella szűzészerkezete ezzel egy olyan narratív mélystruktúrát dolgoz ki, amely jelentős szemantikai következményekkel is jár. Az egyes monológokban a háború a pusztítás és a magáramaradottság történeteinek gyűjteményeként jelenik meg. Azonban az ismétlődésszerkezet által kikényszerített újrainduló párbeszéd a világtalan figyelmes perspektíváját vetíti rá a világháború történeteire. S ennek eredményeként a Gárdonyi-novella eléri azt, hogy úgy gondoljunk a világháborúra, amely bár valóban felszámolja a világot, amennyiben világtalanná tesz, azonban valahogy mégis egy új dialógus, egy új gondolkodásmód, egy új egymásra találás irányába terel. A narratív mélyszerkezet szemantikai konzekvenciája az, hogy a (*világ*) *háború* szó jelentését a *monologikusság* szó jelentésével kapcsolja össze. A háború – dialógusképtelenség. Vagy még radikálisabban fogalmazva: a *dialógusképtelenség* maga az eredendő háború. A világháború a monologikus gondolkodásmódnak a tragédiájára hívja fel a figyelmet: így tudja a világtalanságot eredményező világháború felhívni a figyelmet magára a figyelmességre, a dialogikusságra, a másik történetében való részvételre. Ez a novella a mindenkit egymással szembehelyező világháborút az együttlét, az egymásra szorultság gyökeresen új formájaként fogja fel.

A narratív metaforák

A novellában azonban nem csak a narratív szekvenciák, vagyis cselekményszakaszok időbeli egymásutániségének szintjén jelenik meg az ismétlődés. A narratív paralelizmus az események egyidejűségében is megmutatkozik. A párhuzamosan futó eseménysorokat sajátos metaforikus párhuzammá dolgozza ki a novella szövege. Az eddigiekben azt láthat-

tuk, hogy az elbeszélés felépítésének sajátossága hogyan ragadható meg a párbeszédnek egymásra következésében. Most azt kell megfigyelni, hogy a cselekményképző párbeszédes részek között olvasható leíró és részletező elbeszélői megnyilatkozások mi mindenre koncentrálnak még. Ha megfigyeljük a térleíró deskriptív bekezdéseket, akkor észrevehetjük, hogy nem csak a párbeszéd alakot alkotnak cselekményt. Az elbeszélő figyelem két másik irányba is elterelődik. S ez a két másirányú koncentráció vég-eredményben ugyancsak történetképző erővel bír. A leíró részek megfigyeléseit és mondatait egymás mellé állítva két újabb történetet olvashatunk tehát ki. A szöveg diszkurzív elrendezése feltűnően sokszor tereli az elbeszélő figyelmét a fényviszonyok változására és a vonat mozgására. Ennek a szövegépítkezésnek a hatásaként miközben a szereplők beszélgetnek, aközben fokozatosan a fény is és a vonat is önálló történettel rendelkező főszereplővé válik.

Csöppet sem meglepő, hogy a *Virradat előtt* címmel ellátott elbeszélés részben magáról a megvirradásról is szól. A novella történetét úgy is fel lehet fogni, mint amely az *éjjel* szótól a *virradat* szóig vezet. S valóban, az első mondat az éjjeli utazást, az utolsó pedig a felkelő nap első sugarait tematizálja. Az éjszakai utazás legfőbb, sokszorosan ismétlődő motívumává a sötétség válik. Az éjszakai sötétségben, „a sötét sin-meléken” (578) nem lehet látni a vonat végét. De még a belsejét sem, mert hogy az újonnan „csatolt kocsikban nincs világosság” (578). Az utasok a párbeszéd folyamán ismétlődően tematizálják is azt, hogy „mért nem ég a lámpás?” (578–579, 582, 583). Erre egyetlen választ ad a konduktor: „nemsokára verrad” (579, 582, 583). Máskülönben meg kell jegyezni, hogy egyedül a konduktor birtokolja ebben a világban a fényt: egyedül ő az, aki „szorgalmasan lengeti a lámpását” (578). Így az utasoknak végig a sötétségben kell várakozniuk és utazniuk. Ennek eredménye az, hogy nem is látszanak az emberek – ahogy a novella szövege írja: „az utasok csak mozgó árnyékok” (578). A fülkében sem öt ember, hanem „öt árnyék” (578) ül. A szemeknek pedig hozzá kell szokniuk ahhoz, hogy lássanak valamit ebben a homályban. S amint feldereng valami a homályhoz alkalmazkodó szemek számra, máris érzékelhető válik, hogy a vak katonának különös, a többiekétől eltérő a testtartása: „csak a lányka mellett ülő tartja

egyenesen a fejét, mintha most is őrségen állana” (579). A folyamatosan figyelő alak azonban egyelőre még nem több, mint egyszerű furcsaság. A lényeg tehát az, hogy az éjszakai út során, a sötétben és homályosságban az utasok nem is igazán emberként, hanem az ember árnyékaként jelennek meg, akinek pusztán csak a panaszos hangja sejlik fel.

A sötétben mindenki elmondja a monológját. S miután a „beszélgetés megszűnt” (582), illetve miután még a homályosság ellenére is feltűnik, hogy eddig csak egy ember nem beszélt, ti. az, akinek „a feje mindig arafelé fordult, aki beszélt” (582), a nagy csöndben újra teljesen eluralkodik a sötétség és annak hatása: „aztán megint sötétség, az éjnek végtelen fekete táblája” (582). A változást a konduktor és lámpása hozza ebbe a fülkevilágba: „lámpavilágosság villan el az ajtó-ablak előtt, s közeledik. Az ajtót elrántja a konduktor. [...] Akkor látjuk, hogy fekete pápaszem van rajta. [...] Látszik rajta, hogy vak” (582–583). A konduktor lámpájának fényében mutatkozik meg először „az éjnek végtelen fekete tábláján” az ember – ez az ember pedig éppen a vak katona. Miután a konduktor tovább áll, újra sötét lesz a kabinban. Azonban a következő percben már el is kezd derengeni a szürkület: „csakugyan szürkült, világosodott már valamelyest, s lehetett látni a fejek állását, hogy minden arc a vak vitéz felé van fordulva” (583). A novella szövegének világában a lámpafény, a szürkület kezdőpillanata és az embernek a fényben újra felismerhetővé váló alakja szétválaszthatatlanul fűződik össze tehát a vak katonának a figurájával. Ezek után már nem lepődünk meg azon, hogy az ő figurájához kötődik a dialógus elindulása is (párhuzamosan a vonat megállásával és a virradat eljövételével). A novella utolsó sorában ezt olvashatjuk: „– Virrad, – mondta szinte vidáman, – megérezem már én is” (585).²¹

²¹ Vö. „Gárdonyit mint embert és mint író egyaránt foglalkoztatta a vakság, a vak ember. A *Virradat előtt* című novellában hazatérő katonákról ír, akik a vonaton utaznak: egyiknek a gyomra beteg, másiknak a lába, a harmadiknak a fél karja veszett oda, s mondogatják, »sose verrad, se rám, se a szép magyar hazára«. Amikor a kalauz érkezik, akkor veszik észre, hogy az egyik közöttük ülő katona vak, és ezután többé nem hiányolják a világitást. De némi optimizmust is sugall az írás zárlata, a vak ember szinte vidám szava: »Virrad, megérezem már én is.« – BRASSAI Zoltán, *Gárdonyi Géza* (Veszprém: Művészetek Háza, 2003), 194.

A fentiekből egyértelműen kitűnik, hogy a vak katona virradatról szóló szavaival záródó novellában a felfénylés, a hajnalhasadás egyenértékűvé válik az emberré válással. A novella egyfelől – a cselekmény szintjén – a monologikusságtól a dialogikusságig elvezető utat beszél el; másfelől – a részletező leírások szintjén – az éjszakából a virradatba átvezető fényváltozásokat írja le. A narratív paralelizmus a valódi értékkel bíró párbeszédre képes emberek születéstörténetének a metaforikus értelmezőjévé avatja a fény novellabeli történetét. A sötétség a világtalanság és az embertelenség metaforájaként jelenik meg a novella elején. A virradat az emberiség újjászületésének metaforájává lesz a novella végére. A fényviszonyok változásának metaforikus kifejezés-sorozattá váló története pedig azt jellemzi, hogyan vezet el az út a világtalanító világháború embertelenségéből az abszolút figyelem és együttállás új emberiségéig. Ezt a szemantikai megfeleltetést nem nehéz észrevenni, hiszen alapját egy meglehetősen ősi archetipikus szimbolika nyújtja. Azonban felismerhető egy kevésbé szembeötlő megfeleltetés is.

A szemantikai újítás hasonló folyamatán esik át a vonat is ebben a novellában. Feltűnő, hogy nemcsak a fényviszonyok változására, hanem a vonat mozgására is nagymértékben koncentrál az elbeszélő. A dialógus alakulásának minden pillanatát megjelöli egy, a vonat mozgásáról szóló leíró megnyilatkozás. A novella legelején megtudjuk, hogy a háború anyagi hasznáról fecsegő kereskedők beszéde már három órája folyik: „a háború szerencséiről locsog a szó, mióta csak Pestről elindultunk, tehát már harmadik órája” (577). Amikor az elbeszélő – megszakítva a beszélgetés bármely lehetőségét – kilép ebből a közegből, akkor „a vonat már negyed órája áll” (577). Miután már talált új ülőhelyet, de mielőtt még megkezdődne a fülkében a monológok sora, elindul a vonat: „a vonat mozdul, indul” (578). A gyomorbeteg hadirokkant utas monológja előtt ezt a megjegyzést teszi az elbeszélő: „a vonat haladton-halad” (579). A lábavesztett utas monológja után pedig ezt írja a szöveg: „a vonat morgott, ingadozott, haladozott” (582). Még a karjavesztett utas elbeszélése során is halad a vonat: „a vonat halkan morgadozik, rázakodik” (583). Legvégül pedig, amikor mindenki észreveszi a vak katona figyelmét, s egyben mindenki felfigyel saját gondjának viszonylagos jelentéktelen-

ségére, vagyis amikor kialakul az érett dialógus, az elbeszélő ezt jegyzi meg: „a vonat lelassúdik: valami nagy állomásra értünk” (585).

A vonat mozgásáról szóló mondatok egymásután helyezése során nyilvánvalóvá válik, hogy a novella szövege egy pontos morfológiai rendben szövi össze a vonatút és a párbeszéd történetét. A párbeszéd minden megváltozását követi egy, a vonatútról szóló megjegyzés. S nemcsak követi, hanem reflektálja is. A párhuzamosan elmondott történetek ugyanis metaforikus viszonyba kerülnek. A narratív paralelizmus hatására nyilvánvalóvá válik, ahogy annak a vonatnak a története, amelynek a „végét se látni” (577), s amelyet a szöveg „végtelen vonatnak” (577) nevez, valójában a történetben előadott világháborús reflexiók egyik értelmezője. A vonat szimbolikus értelemben nem más, mint a világháború személyes tragédiái elbeszélésének gyűjteménye – gyakorlatilag a háború perszonális elbeszélésekbe szétfőrtékezett (dialógusképtelen) történelmi narratívája. A vonat „morgása” (582), „ingadozása” (582), „haladozása” (582), „morgadozása” (583), „rázakodása” (583) pedig nem más, mint a monologikus beszédek intonációs alakmása. Minden egyes előadott szereplői szót és szólamot tehát a vonat monoton zakatolása jellemez. A vak katona hallgatag figyelmissége és önzetlensége által készített dialógus pedig csak fokozatosan, a vonat lelassulása, majd megállása során s a novella végén megjelenített állomás csendjében születhet meg. Mindebből következően a háború megállíthatatlan szétforgácsoló erejét a vonat lendülete s a háttérben mindig jelenlevő alapzaja érzékelteti; a háborúnak véget vető dialógusképességet pedig – szimbolikusan – az állomás (átmeneti) békés csendje képviseli.

Mindezeket túl a vonatról szóló megnyilatkozások metaforikus szemantikájának van egy másik jelentősége is. A vonat – mint ahogy azt más Gárdonyi-elbeszélésekben is tapasztalhatjuk – egy olyan erőt szimbolizál, amely új módon képes összeteregni az embereket.²² A *vonat* szó etimológiája a *von-* gyökből kiinduló szócsaláddhoz köti a kifejezés jelentésvilágát. Gárdonyi ennek az etimológiai sugallatnak megfelelően előszeret-

²² Vö. Kovács Gábor, „Az kulturális tényről az irodalmi tényig (Az a hatalmas harmadik – 1903)”, in Uő, *A szó kényszerhelyzetben*, 2011, 29–49.

tel köti a vonatmetaforikát az emberi viszonyok, a vonzások és taszítások világának értelmezéséhez. A Gárdonyi-novella mindennek megfelelően egyszerre képes a vonathoz fűződő szimbolikus jelentéssel interpretálni a világháborúnak az elsodró erejét, s egyszerre képes a vonatmetaforika kidolgozásával felismerni a háborúnak azt a hatását, amely teljesen új módon fűzi össze az embereket, illetve amely az emberi vonzódások és vonzalmak új lehetőségeit (és természetesen annak fájdalmas előzményeit) mutatja meg. S éppen ez az a kétosztatú szemantikai innováció, amely összekapcsolja a novellában a vonatról szóló mondatokat a fényről szóló mondatokkal is. A vonat történetét és a fény történetét valójában a konduktor figurája fűzi össze: ő az, aki a vonat eligazítója és a fény kezelője is egyben. Ugyanakkor a *konduktor* név jelentése ugyanazt az értelmezhetőséget mozgósítja, mint a *vonat* szó. Ahogy a *vonat* szó belső metaforikus szemantikája működésbe hozza a szöveg világában a *vonzalom*, *vonzó*-dás, *összevonás* aspektusát, úgy aktivizálódik a *konduktor* szó jelentése is. A *con+ducere* összetétel szó szerinti jelentése: 'össze+vezet'. Ennek a szó szerinti jelentéselemnek az emberi viszonyokra vetített metaforikus szemantikája realizálódik a novellában. A konduktor így egy olyan allegorikus figurává avatódik, amely a dialogikus gondolkodás energiáját teszi értelmezhetővé. A konduktor az, aki egy közös vonatba és fülkébe tereli össze az eltérő élettörténettel érkező embereket, s egyben ő az, aki elhozza a megvilágosodást azáltal, hogy a dialógusra készítő vak katonára fényt vetve elősegíti az összes többi szereplőben lezajló felismerést. Végeredményben még azt is mondhatnánk, hogy ez a figura magának a novellának az alakmása: annak a költői nyelvi működésmódnak a megjelenítése, amely az eltérő szövegeket és történeteket egy közös nyelvi világgá és egy közös művé képes összeállítani.

KICZENKO JUDIT

„Talán nem lényeges. De mégsem hagyhatom el. Nagyszerű névadás.”¹

A nevek történelemedező funkciója az *Iskola a határon*ban

Az *Iskola a határon* végtelenül gazdag, szinte könyvtárnyi szakirodalma a kérdésfelvetések, értelmezések bőségével, igényességével és változatosságával eléggé elbátortalanítja azt, aki megpróbálna a saját, sokadik olvasata után akár csak néhány lexikális jellegű lábjegyzettel, megjegyzéssel hozzájárulni. Amiért mégis megpróbálkozom, az Szávai János egy finoman árnyalt gondolatmenetének konklúziója 1981-es tanulmányában. A regényben a dátum kódjával jelzett történelmi események sorának megidézése okán írhatja Szávai János, hogy „egyetemességét nem tagadva – alig ismerek magyar regényt, mely olyan fájdalmasan magyarul volna, mint az *Iskola a határon*.”² Majd ő maga is az elhallgatás alakzatába burkolva tér ki arra, ami elemzése megírásakor nem mondható ki:

1957-ben, a kerettörténet időpontjában, Medve már nem él. Nem tudjuk, hogyan halt meg, mikor és miért: Ottlik Géza itt azzal a rendkívül hatásos módszerrel él, amelyet a *Prózában* a hallgatás szövetének nevez, mondván, hogy a regény lényege abban van, amit nem mond ki. Az *Iskola a határon* nem mondja ki, csak sejteti, hogy Medve halála egyenes és tragikus következménye a régi, iskolai históriának.³

Ila jól érzékelem és értelmezem Szávai mondandóját, burkoltan, de egyértelműen utal arra, hogy „a folyton lázongó” Medve valamiképpen az 1956-os forradalomban (alatt/miatt) halt meg (esetleg az azt megelőző diktatúra

¹ POSZLER György, „»Rejtélyek« (Törless és [Medve?])”, *Forrás*, 1. sz. (2004), 39.

² SZÁVAI János, „Egyetemesség, magyarság”, *Új Írás*, 8. sz. (1981), 95.

³ *Uo.*, 96.